





Por Graciela Speranza

Publicado el 31 de mayo de 1992



entado frente a una mesa de escritorio vacía a no ser por una Macintosh al alcance de la mano, habla un poco fatigado. "Me dicen que son los efectos de haber dejado de fumar. Si es así, tal vez sería preferible volver a empezar." En cuanto comienza a hablar de su última novela, sin embargo, la fatiga desaparece y recupera ese tono apasionado que acelera el ritmo de la conversación. Apenas se detiene a pensar, pero las respuestas van construyendo una trama invisible que se articula con extrema precisión.

–Su última novela, *Respiración artificial,* es de 1980. ¿Por qué ese largo silencio interrumpido apenas por *Prisión perpetua* en 1988?

–Por un lado está la cuestión concreta de cómo fue escrita esta novela y por otro eso que yo llamo en broma "estrategia con el mercado", ya que carezco de estrategia con el mercado. Porque si hay alguna estrategia es justamente ésa: no estar. Macedonio lo sabía bien: publicar no es lo mismo que escribir. Son dos campos antagónicos y la diferencia se agrava cada vez más. El pasaje de un lado al otro no tiene nada de natural. Un escritor funciona bien de ese lado de la frontera. Me gusta ese mito de escritor: el tipo que trabaja tranquilo y en secreto y sigue sus propios ritmos. El escritor que no piensa sus libros según el modelo del cliente al que hay que satisfacerle una demanda, sino según el modelo del lector que está buscando siempre el texto único en la maraña de las librerías.

–¿Esta novela se escribe de alguna manera en esos doce años?

–En realidad, escribo una primera versión de esta novela entre el '82 y el '85 y (Enrique) Pezzoni lee el libro y me lo pide para publicarlo en Sudamericana. Yo no estoy muy convencido y prefiero esperar un poco, me parece que al libro le falta otra versión y justo en ese momento recibo una invitación y me voy a Estados Unidos y me quedo cuatro años. Voy y vengo, pero centralmente estoy en Princeton, doy clase, circulo por Nueva York, no tengo ganas de escribir ficción, más bien me quedo en otra lengua, en otra realidad, me interesa más registrar lo que está pasando, viajar. Lo que sí sale en esos años es *Prisión perpetua*, una *nouvelle* que, en realidad, es una historia de Renzi que formaba parte del primer manuscrito de esta novela y que yo trabajo aparte, la reescribo en un viaje que hago a Buenos Aires en el '88 y la publico bajo la forma falsa de una autobiografía en una reedición de los cuentos. A mediados del '90 me vine y al tiempo retomé el libro y lo escribí todo de nuevo en un año, en el '91.

En vísperas del lanzamiento de su segunda novela, *La ciudad ausente,* Ricardo Piglia revela las trastiendas de su escritura. Estas páginas reproducen una extensa entrevista con Graciela Speranza y algunas de sus notas de trabajo para la novela.

–¿Esa gran condensación de tramas, presente ya en *Respiración artificial* pero mucho más en esta novela, se vincula a esos relatos que se escriben y se retoman en todo este tiempo?

–Efectivamente, el tipo de libros que escribo condensa varias tramas y necesita un tiempo que no se puede forzar. Empiezo con una historia y la dejo que se desarrolle y se transforme todo lo que puedo. Siempre me han gustado las novelas que tienen varias tramas superpuestas. Es una imagen que yo tengo muy fuerte en la realidad, el cruce de las intrigas, y en ese sentido ésta es una novela muy vivida, es decir, tengo la sensación a veces de un modo físico de que uno entra y sale de las historias, que a lo largo de un día y en la circulación con amigos, con la gente que uno quiere, incluso con los desconocidos, se intercambian las historias, hay un sistema como de puertas que uno abre y entra en otra trama, que hay como una red verbal en la que se vive. Y que la cualidad central de la narración en la vida es ese fluir, ese movimiento como de fuga hacia otra intriga. He tratado de narrar ese sentimiento y yo creo que ése es el origen del libro.

–¿Se podría pensar que *La ciudad ausente* cuenta una historia de amor?

–Centralmente es la historia de un hombre que pierde a una mujer. Un hombre que no quiere perder a una mujer y para preservarla construye un universo. Las novelas han contado muchas veces esa historia, a menudo la pérdida de la mujer es la condición de una mirada nueva, filosófica, el mundo es visto por primera vez, lo cotidiano se disuelve, sólo queda el horror y el mal.

–La ausencia de una mujer como disparador metafísico.

–Algo así. El héroe percibe el mundo tal cual es y busca construir otra realidad. Es como un asesino al revés, en lugar de borrar sus huellas o volver al lugar del crimen, quiere revivir a la víctima. Digamos que he tratado de poner en relación cosas que a menudo parecen antagónicas, como pueden ser cierta política clandestina, cierta violencia social y la obsesión por una mujer. La otra cosa que he tratado de narrar es la transcripción literal de la expresión "la novela es una máquina femenina". Tomar esa expresión figurada al pie de la letra.

–También está tomada literalmente *El museo de la novela de la Eterna*.

–Exactamente. Hay un museo en este libro donde están los rastros del presente, un museo histórico, sería mejor decir, con los relatos del presente. Por supuesto, la Eterna es la máquina en mi manera de mirar lo que Macedonio quería decir. En ese sentido el núcleo básico de la historia es muy sencillo: un hombre ha perdido a una mujer y construye una máquina para que esa mujer no lo olvide, una máquina de narrar historias. Después trabajé como si los relatos fueran pistas, como sucede en una investigación policial donde alguien encuentra cadáveres a medida que va avanzando por la ciudad, como si las pistas fueran los relatos.

–La novela se podría leer como un homenaje engañoso a Macedonio, de la misma manera que "homenaje a Roberto Arlt" es un homenaje engañoso a Arlt y a Borges. Macedonio está, por supuesto, pero la novela es una trama mucho más amplia de la tradición. ¿Cómo definiría esa tradición?

–Yo trataba de hacer un libro donde no trabajara con el mito conocido de Macedonio, porque la tentación fácil era hacer una novela con ese personaje maravilloso a partir de ese mito. Entonces aquí más bien lo que intenté es hacerlo aparecer como un personaje tangencial, y al mismo tiempo ver en él la condensación de una tradición. Una tradición que no sólo condensa gran parte de la ficción argentina, sino una red posterior a Macedonio que está muy ligada a Joyce, una figura que es muy importante en el libro, y también a algunos escritores actuales como Pynchon y Burroughs. ¿En qué consiste esta tradición? Creo que la primera vez que yo pensé en eso fue hace muchísimos años, cuando empecé a entender qué tenían en común Borges y Arlt, porque en un momento dado me di cuenta de que, en realidad, los dos están narrando realidades ausentes, la contrarrealidad. Ya sea la realidad de los conspiradores, de los inventores o de los hermeneutas, los teólogos o los detectives, los dos están construyendo realidades virtuales, vidas paralelas en el sentido de todas las vidas que uno podría haber vivido. Ese es un elemento que a mí me interesa muchísimo como camino de la ficción y como politización de la ficción. Frente a la standarización y la manipulación estatal de las realidades posibles, la novela ha estado siempre en guerra con todo ese pragmatismo imbécil. Es por eso que la gente lee novelas, por la idea de que es posible otra vida y otra realidad. Esa me parece a mí la tradición de la novela contemporánea, es decir, la tradición donde a mí me gustaría estar incluido.

–¿Cómo describiría al lector ideal de su literatura?

–Un lector que sabe más que el narrador, así se puede narrar mejor y más rápido. Por supuesto que existen muchos lectores y la gente lee novelas desde lugares distintos y por motivos múltiples, pero si tuviera que contestar a la pregunta sobre el lector ideal te diría eso: narrar es jugar al póker con un rival que puede mirarte las cartas.

–En algún momento estableció una especie de juego en esta relación respecto de la competencia del lector. Estoy pensando en "Homenaje a Roberto Arlt", que atribuye a Arlt un texto de Andreiev. ¿Cómo leer ese gesto?

–Como un desvío. La clave del relato no es ésa. La clave está en Kostia antes que en Arlt. Pero éste es un secreto que no pienso revelar. Sólo digo que hay un secreto, porque me gustan las historias que tienen un punto ciego, no sólo que cuentan un secreto sino que tienen algo oculto que un único lector va a descubrir en el futuro.

–¿Cómo escribe usted en el sentido más pragmático del término? ¿Cuáles son las condiciones ideales del trabajo?

–Creo que las condiciones ideales son las que se han convertido en mitos generalmente denostados, como son "la torre de marfil" y "la isla desierta", que expresan bien el hecho de que es necesario un corte con lo real, si es posible un corte espacial, para que se pueda producir ese paso por el que cuando uno escribe es siempre otro. En mi caso, lo mejor es que yo esté solo, que me levante a la mañana, si es posible temprano, tome un café y me siente a escribir. Trato de tener un espacio libre como si fuera "la isla" o "la torre" entre las 9 y las 2 de la tarde, digamos, aislado completamente de la realidad, sin el teléfono. no necesito otra cosa.

–¿Ese tiempo destinado a la escritura produce placer o por lo general angustia?

–Lo que puede aparecer como una amenaza está siempre antes de empezar a escribir, la posibilidad de no llegar, de no concentrarse. Quedarse de este lado, escribir mecánicamente, sin inspiración. Siempre se pueden redactar cinco páginas por día; el problema no es ése, el problema es conseguir que el texto tenga vida. Hay tradiciones y otras formas de garantizar la entrada: la droga, la anfetamina, el alcohol o formas más románticas como cuando Hemingway dice que sólo puede escribir cuando está enamorado.

–Pero no es su caso...

–Sería maravilloso, porque permitiría, bajo el pretexto de la literatura, estar todo el tiempo con mujeres.

–¿Qué lee mientras está escribiendo?

–La sensación es que mientras estoy escribiendo no leo (no leo, por supuesto, del mismo modo que cuando no escribo). De todas maneras siempre estoy leyendo biografías, pero eso pertenece a otro orden, es como las novelas policiales que también leo todo el tiempo, un poco por necesidades profesionales y otro poco por adicción, me interesan porque siempre se cierran con la muerte, porque una vida tiene una forma muy secreta, porque siempre tienen un enigma, porque lo previsible es contado para ocultar la verdad, porque las relaciones entre los acontecimientos son inesperadas y los hechos son contados como si obedecieran a un destino. Acabo de terminar la biografía de Wilde que escribió Richard Ellman, gran historia sobre las leyes inglesas y sobre el heroísmo privado.

–¿Es consciente del lugar que los demás escritores y la crítica le otorgan en la literatura argentina?

–Espero tener algunos enemigos, en realidad conozco varios, me parece que la buena literatura divide a los lectores, crea antagonismos, produce enfrentamientos y pasiones. Por lo tanto, no aspiro al reconocimiento generalizado. En el fondo me pasa lo mismo que a todos los escritores, a algunos les parece bien lo que yo escribo y otros quieren que escriba de otra manera. Por mi parte, tengo relaciones fraternas con muchos escritores a los que admiro y cuyos libros espero con interés. La admiración por lo que escriben otros es una garantía de que estamos en la literatura.

–¿Cómo aparecen los títulos de sus novelas?

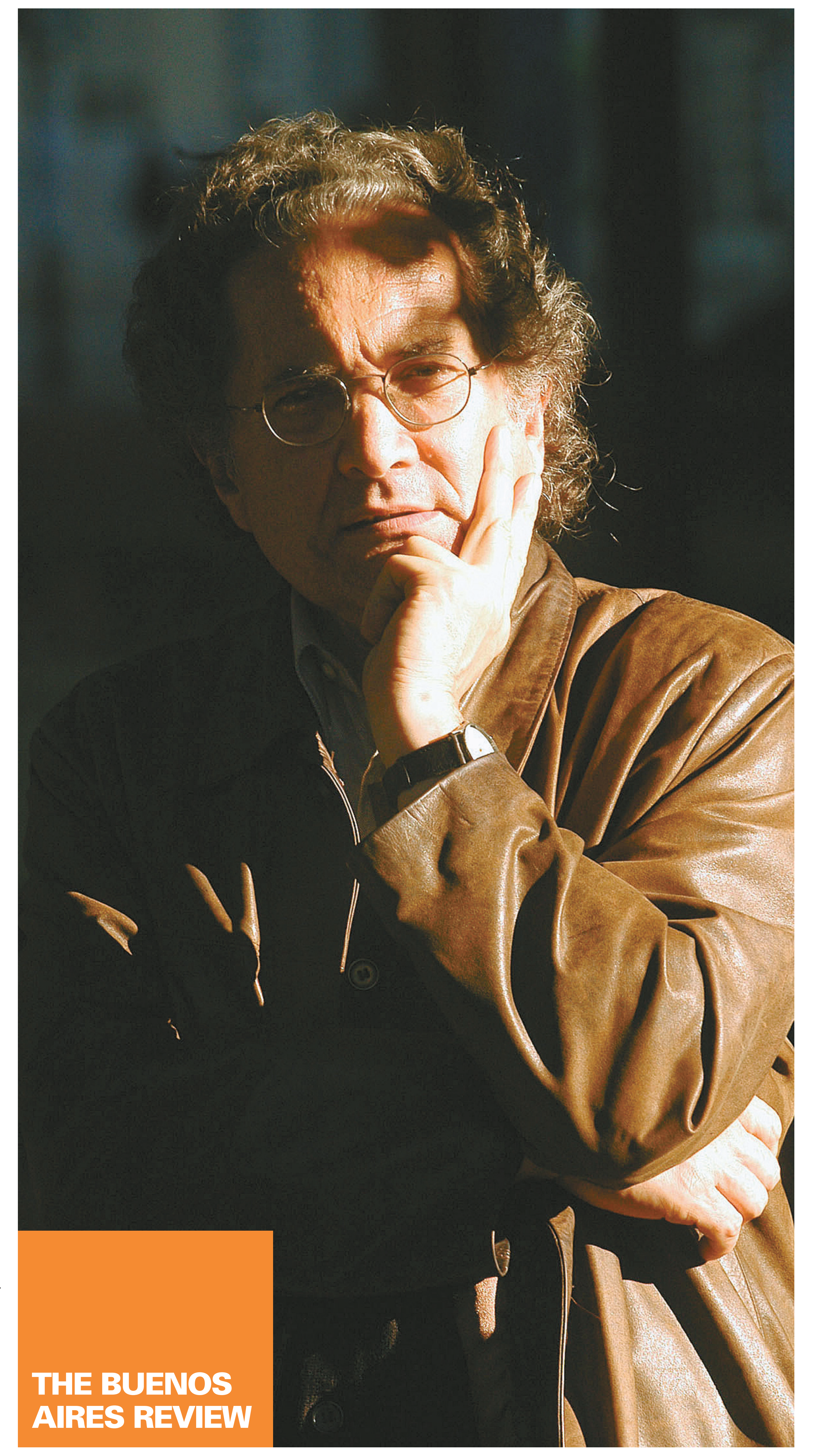
–Bueno, el título aparece siempre al final. Esto parece un estereotipo, pero es así. Me pasó lo mismo con todos los libros. Algunos empiezan el libro con el título, pero en mi caso es al revés, un libro avanza mientras el título no me convence. Cuando encuentro un título que me gusta, quiere decir que el libro está terminado. En el caso de esta novela, la empecé como *La fortaleza vacía* y cuando retomé el manuscrito lo consideré un libro nuevo y le puse otro nombre, *La persona equivocada*. Sabía que el título no iba a ser ése y hacia el final pensé que se iba a llamar *Blanco nocturno*, pero quise terminar, por lo menos en esta novela, con el sistema de dos palabras que empezó con *Nombre falso*. Así que seguí adelante, con el libro inconcluso. Una tarde encontré el título que lleva ahora. Estaba hablando con un amigo y le decía que a veces ando por Buenos Aires y encuentro la ciudad donde estuve en el pasado, pero esa ciudad está ausente, está ahí metida en la otra, sólo quedan pequeños rastros, como si la hubieran bombardeado y estuvieran los espacios vacíos. Después me di cuenta de que la novela era eso: que la ciudad de este libro es una ciudad ausente, en el sentido que Macedonio podría haberle dado a esa expresión.

–Sí, tal como usted plantea, uno de los debates centrales de la literatura contemporánea es la relación de la novela con la cultura de masas, o el debate sobre cómo recuperar a los lectores que ha perdido el género, ¿qué respuestas encuentra en esa investigación que es la ficción?

–No es que a mí me interese especialmente ese debate, digo que eso es lo que se está debatiendo hoy en la novela. Cuando se habla de volver al relato, de abandonar la tradición de la vanguardia, de mirar más cínicamente el mercado y el éxito, en realidad se está hablando del lector perdido. Hay una tensión que está cifrada en el debate actual de las poéticas. Por un lado creo que esa tensión es una tensión entre modos de narrar. Hay una narración social muy fuerte, que es una narración que viene del Estado, de la cultura de masas, y después una especie de ejército en retirada que sería la narración literaria, con un pelotón de vanguardia que realiza acciones de hostigamiento. La gente busca la narración en otro lugar, no porque la narración vaya a desaparecer, sino porque –y esto Benjamin ya lo ha dicho– la novela ha perdido el lugar que tuvo en el siglo XIX, donde la gente leía libros de Dickens como hoy mira televisión. Por otro lado creo que hoy como entonces a todo el mundo le interesa la narración y que todos son expertos en la narración, y que por lo tanto el concepto de público inexperto que se suele manejar se asocia con el de cliente inexperto que no sabe elegir un libro en la librería, que es otro tema para el cual hay un conjunto de "especialistas", desde el técnico en marketing, el publicitario, hasta el crítico, que le dicen hacia qué lado el cliente tiene que dirigir su gusto por la literatura. Pero lo que uno puede llamar lector, o al menos el que yo tengo presente, es un experto en la narración, porque la narración es un saber generalizado. Basta escuchar a la gente narrar historias, basta mirar cómo circulan los relatos en la sociedad, basta ver el grado de sofisticación formal que tienen las historias del Estado, para darse cuenta de que la idea de que existiría un plano de inocencia o ingenuidad en un supuesto público con el cual habría que ponerse a tono, es equivocada.

–¿Esta mirada sobre la literatura se vincula entonces a una experiencia casi cotidiana del funcionamiento de la narración?

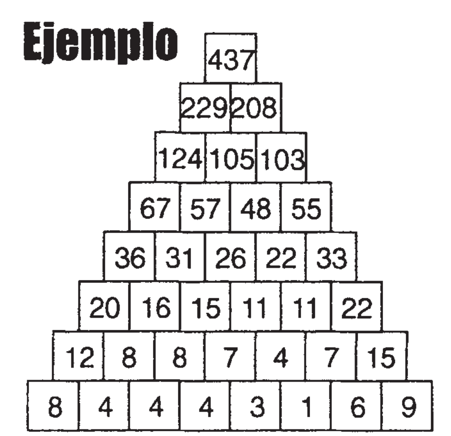
–Diría que es ahí donde yo encuentro la relación entre la literatura y la vida de una manera explícita, en el sentido de que vivimos en una trama continua de historias que nos tienen como protagonistas, como oyentes, como personajes laterales y que nos movemos en un mundo de tramas fracturadas, incompletas, en suspenso. Sencillamente digo que me gusta pensar que es así como funciona la tensión entre la literatura y la vida.


THE BUENOS AIRES REVIEW

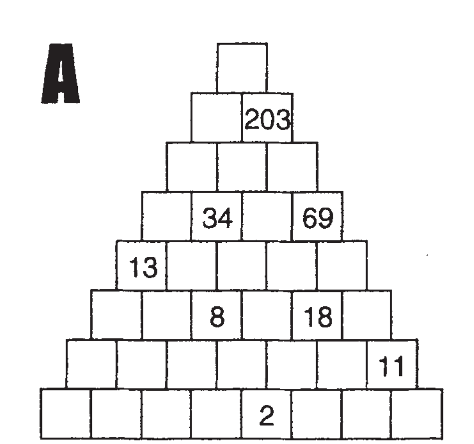
P I R A M I D E S N U M E R I C A S

Complete las pirámides colocando un número de una o más cifras en cada casilla, de modo tal que cada casilla contenga la suma de los dos números de las casillas inferiores. Como datos se dan, en cada caso, algunos números ya indicados. La primera pirámide ya está resuelta, a modo de ejemplo.

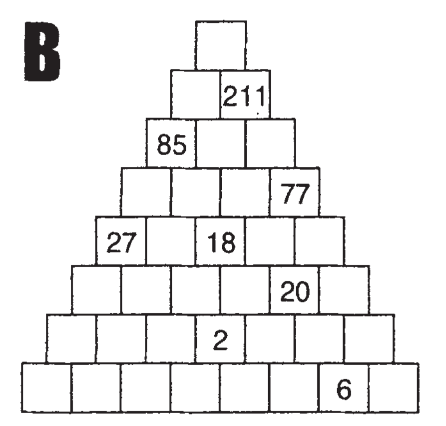
Ejemplo



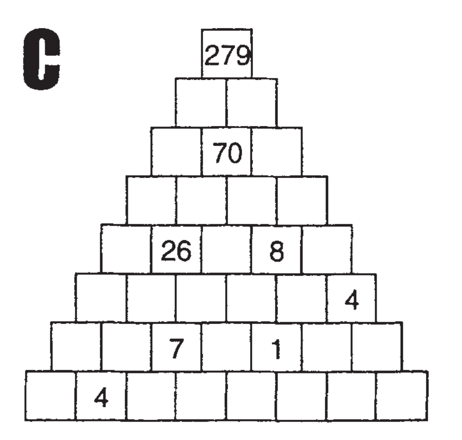
A



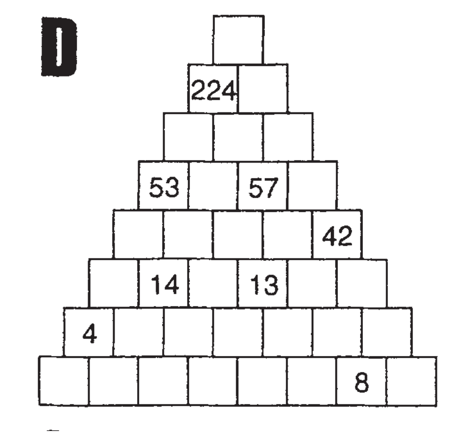
B



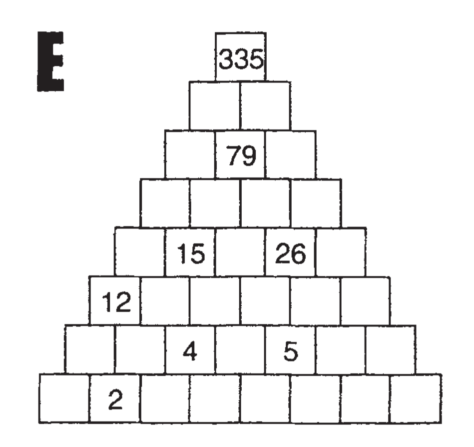
C



D



E



C O R R E S P O N D E N C I A S

Señale las relaciones correctas, anotando en los casilleros de la izquierda lo que correspon-da, sabiendo que si, por ejemplo, a la opción 1 le corresponde la C, esta relación no se repite en el resto del juego.

Jazz

- **1.** Swing
- **2.** Blues
- **3.** Scat
- **4.** Ragtime

A. Estilo musical muy sincopado
B. Estilo de improvisación vocal
C. Manera de ejecutar la música de jazz
D. Canción del folklore negro norteamericano

Sinónimos

- **1.** Placible
- **2.** Aflicto
- **3.** Mentado
- **4.** Abyecto

A. Afligido
B. Agradable
C. Despreciable
D. Célebre

Cataratas y saltos de agua

- **1.** Salto del Ángel
- **2.** Cataratas del Niágara
- **3.** Cataratas Victoria
- **4.** Cataratas del Iguazú

A. 108 metros
B. 70 metros
C. 50 metros
D. 1000 metros

Cataratas y saltos de agua

- **1.** Salto del Ángel
- **2.** Cataratas del Niágara
- **3.** Cataratas Victoria
- **4.** Cataratas del Iguazú

A. Venezuela
B. Estados Unidos
C. Zimbabwe y Zambia
D. Argentina y Brasil



S O L U C I O N E S

Pirámides numéricas

A.
348
145 203
61 84 119
27 34 50 69
13 14 20 30 39
7 6 8 12 18 21
5 2 4 4 8 10 11
5 0 2 2 2 6 4 7

B.
382
171 211
85 86 125
47 38 48 77
27 20 18 30 47
15 12 8 10 20 27
9 6 6 2 8 12 15
9 0 6 0 2 6 6 9

C.
279
169 110
99 70 40
55 44 26 14
29 26 18 8 6
15 14 12 6 2 4
8 7 7 5 1 1 3
4 4 3 4 1 0 1 2

D.
466
224 242
110 114 128
53 57 57 71
24 29 28 29 42
10 14 15 13 16 26
4 6 8 7 6 10 16
3 1 5 3 4 2 8 8

E.
335
146 189
67 79 110
33 34 45 65
18 15 19 26 39
12 6 9 10 16 23
10 2 4 5 5 11 12
8 2 0 4 1 4 7 5

Correspondencias

Jazz: 1-C, 2-D, 3-B, 4-A. **Sinónimos:** 1-B, 2-A, 3-D, 4-C. **Cataratas y saltos de agua:** 1-D, 2-C, 3-A, 4-B. **Cataratas y saltos de agua:** 1-A, 2-B, 3-C, 4-D.

